



# Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIIIe siècle

Anne Coudreuse

## ► To cite this version:

Anne Coudreuse. Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIIIe siècle. Elisa Girardini, Geneviève Henrot. Le corps à fleur de mots, Unipress, Padoue, pp.43-67, 2004. hal-00655180

**HAL Id: hal-00655180**

**<https://hal.science/hal-00655180>**

Submitted on 27 Dec 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le langage du corps souffrant dans quelques œuvres du XVIIIe siècle

Il s'agira de voir comment le corps souffrant est pris en charge par l'écriture, comment le corps affronte le langage et le met parfois en péril ou lui fait chercher ses limites. Leurs rapports dans la littérature du XVIIIe siècle manifestent la fin de la représentation classique, qui a également des conséquences dans le domaine pictural. Avec l'émergence d'un nouveau discours médical, naît une nouvelle sémiologie du corps, qu'on va traquer dans ses symptômes et son langage particulier, en particulier celui des signes du visage, qui se donnent à lire et font l'objet de toute une codification. Cette nouvelle écriture d'un corps parlant est particulièrement manifeste dans *La Religieuse* de Diderot, qui fut aussi, et ce n'est pas un hasard, un grand admirateur de Greuze et l'inventeur de la critique d'art. Une interrogation sur le corps souffrant dans la littérature du XVIIIe siècle ne pouvait pas faire l'économie d'une lecture attentive de Sade, en particulier des *Malheurs de la vertu*, où le regard sur le corps peut se faire curieux, d'une curiosité scientifique qui a quelque chose à voir avec le désir et la jouissance du libertin qui garde le pouvoir du regard et de l'observation. Pour rester dans le corpus romanesque de ces corps souffrants, nous nous attarderons également sur quelques passages de *Jacques le Fataliste* pour montrer comment, dans une même œuvre, Diderot peut adhérer à cette écriture du pathos ou, au contraire, prendre ses distances avec elle. Enfin nous nous intéresserons à un roman moins connu, *Les Sacrifices de l'amour* de Claude-Joseph Dorat. Il n'était pas envisageable de faire complètement l'impasse sur les écritures du moi dans cette enquête sur la représentation du corps souffrant ou du corps ému dans la littérature française du XVIIIe siècle. Certains textes autobiographiques, issus des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ou de *Monsieur Nicolas* de Rétif de la Bretonne, permettent de mettre en lumière ce que les textes fictionnels empruntent aux représentations et aux perceptions réelles du corps. C'est en étudiant la mise en scène du corps souffrant au théâtre, en particulier dans *Inès de Castro* de Houdar de la Motte, qui fut un grand succès du siècle, et dans *La Mère coupable*, le dernier volet de la trilogie de Beaumarchais, que l'on a des chances de saisir au plus juste les lieux du corps privilégiés par l'écriture pathétique. Si les larmes sont prépondérantes comme on pourrait s'y attendre, les genoux sont aussi un lieu topique du corps souffrant, tel que la scène le représente alors. Cela s'explique par une reprise " néoclassique " des images antiques, mais surtout d'une laïcisation de modèles religieux.

Le pathos est une écriture du corps, une manière de le prendre en charge dans le discours. Cette prise en considération de ce qui jusque-là ne bénéficiait pas du même traitement dans la littérature provient de la valorisation de l'intimité et de la vie privée au XVIIIe siècle. Le corps est considéré comme un ensemble de phénomènes ou de symptômes à déchiffrer et à interpréter dans une perspective sémiologique. Il est également conçu comme un réservoir de codes et d'expressions: c'est un corps domestiqué, socialisé et morcelé pour ainsi dire par la représentation signifiante qu'en donne le texte. Le corps semble s'abolir dans sa propre théâtralisation. L'écriture inscrit le corps pour mieux le contrôler et en nier ou du moins en atténuer les aspects morbides ou dangereux. La dérégulation demeure contrôlée:

Le corps classique, clos, régulé, n'est pas congédié au profit d'un retour au corps grotesque et fictif, lié au rythme de la procréation et de la

digestion, ouvert et débordant, qui offrirait le spectacle de l'impudeur. [...] Le corps sensible prend le risque, mesuré par la pudeur, de laisser affleurer l'âme par l'humeur subtile et communicante des larmes ou par l'afflux sanguin des rougissements partagés où s'incarnent sentiment et vertu.<sup>1</sup>

### SEMIOLOGIE DU CORPS PATHETIQUE.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle marque un tournant dans la conception de la douleur: la réflexion qui s'y élabore met à l'épreuve les rapports de l'esprit et du corps et soumet à un examen critique ce dualisme qui semble structurer tous nos modes de pensée. Cette nouvelle perception de la douleur est liée à des transformations de mentalités, comme la déchristianisation de la société, la laïcisation de la pensée, et la séparation entre la science et la métaphysique, source de rationalisation.

Le corps devient le lieu d'un examen et d'une recherche sémiologique, aussi bien dans la pensée médicale que dans certaines représentations littéraires. C'est ainsi que Diderot donne du corps de Suzanne Simonin un véritable tableau clinique, saturé par les symptômes de l'hystérie. Le corps de la religieuse est un corps parlant qui porte tous les signes de la folie induite par la vie claustrale, qui est selon lui "d'un fanatique ou d'un hypocrite". L'hystérie de Suzanne Simonin ou des mères supérieures est un cri de la nature dans un univers contre-nature, une révolte de la matrice dans le système conventuel qui en nie les droits et même l'existence. Le thème physiologique est primordial dans *La Religieuse* qui décrit presque cliniquement des syncopes, des évanouissements et des états seconds. Quand Diderot s'écrit "Femmes, que je vous plains!", sa compassion s'inscrit dans une perspective médicale. Diderot n'envisage jamais le corps du point de vue du péché, de la morale et de la culpabilité catholique. Il cherche à fonder une science des mœurs sur les sciences de la nature, ce qui le conduit à réhabiliter les passions: il s'élève contre les mortifications et les macérations; et son intérêt pour le corps est rarement grivois. Même s'il prend cette teinte dans *Les Bijoux indiscrets*, cet intérêt pour le corps procède d'abord chez lui d'une curiosité médicale et physiologique. L'intérêt scientifique commande également une esthétique. L'obscénité est rejetée moralement mais aussi scientifiquement. Roger Kempf montre comment dans *La Religieuse*, "jamais le discours n'affronte le corps sans dommage", puisque "le signe se fait stigmaté, marque irrécusable et indélébile, suspens et histoire"<sup>2</sup>. Dans ce roman de l'aliénation physique, l'écriture travaille à torturer le corps. Le corps de Suzanne est sans cesse meurtri, battu, aliéné. Cette réification du corps et cette perte de soi sont manifestes dans la grammaire du texte, en particulier dans l'emploi des pronoms personnels et de la forme passive. Par exemple au moment de la prise d'habit et de la cérémonie des vœux, Suzanne passe de l'état de sujet, de plus en plus précaire dans sa paralysie, à la position d'objet passif. De "je", le sujet grammatical passe à "on": "on me menait et j'allais; on m'interrogeait, et l'on répondait pour moi".<sup>3</sup> Quand Suzanne est nommée pour la première fois, c'est par la bouche d'une autre qui se l'approprie, dans une

---

<sup>1</sup>. Anne Vincent-Buffault, "La domestication des apparences", *La Pudeur*, Autrement, série "Morales", n° 9, 1992, p. 126-135.

<sup>2</sup>. Roger Kempf, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Seuil, 1964, édition remise à jour en 1984.

<sup>3</sup>. Denis Diderot, *La Religieuse*, Folio, Gallimard, 1972, p. 51.

formule qui la fige dans la hiérarchie conventuelle ("Sœur Suzanne"), et qui la constitue en troisième personne, sans lui reconnaître une identité. Suzanne est presque modelée en statue: "Elle me composa la tête, les pieds, les mains, la taille, les bras". Sa passivité est totale: "je vis clairement qu'on était résolu à disposer de moi sans moi". Le sujet s'absente du corps réifié. C'est la formule la plus exacte de l'aliénation de Suzanne Simonin: "depuis cet instant [la prise d'habit] j'ai été ce qu'on appelle physiquement aliénée"<sup>4</sup>. Le corps de Suzanne lui échappe en ce sens qu'il n'apparaît que comme composante d'un discours tenu par d'autres sur lui. L'emploi du discours indirect en est le signe le plus clair:

Une autre ajouta qu'à certaines prières je grinçais les dents et que je frémissais dans l'église, qu'à l'élévation du Saint-Sacrement je me tordais les bras.<sup>5</sup>

Dans le couvent et par métonymie dans la religion chrétienne, les valeurs sont tellement inversées que c'est la haine de la supérieure sadique qui permet à Suzanne d'affirmer son identité: "je me nommai"<sup>6</sup>. A l'inverse, l'amour que lui porte la supérieure de Saint-Eutrope ne fait d'elle qu'un objet composé des différents éléments qui lui plaisent:

Et elle écartait mon linge de cou et de tête, elle entrouvrait le haut de ma robe, mes cheveux tombaient épars sur mes épaules découvertes, ma poitrine était à demi nue.<sup>7</sup>

Suzanne est décomposée par l'amour de la supérieure lesbienne: elle est réduite à des éléments corporels ce qui ne suffit pas à faire d'elle une personne à part entière. Le corps de Suzanne est un corps parlant qui affirme les droits naturels dans ce tableau clinique de la vie conventuelle:

Ces vœux, qui heurtent la pente générale de la nature, peuvent-ils jamais être bien observés que par quelques créatures mal organisées, en qui les germes de la passion sont flétris, et qu'on rangerait à bon droit parmi les monstres, si nos lumières nous permettaient de connaître aussi facilement et aussi bien la structure intérieure de l'homme que sa forme extérieure?<sup>8</sup>

Ce passage qui mêle à la fois un discours moral, physiologique et médical dans une rhétorique pathétique de la persuasion rappelle la première phrase du cinquième paragraphe de l'article "Jouissance" de l'*Encyclopédie*: "la propagation des êtres est le plus grand objet de la nature." Suzanne Simonin défend les droits du corps comme Diderot dans l'article "Célibat": "Faire vœu de chasteté, dit-elle, c'est promettre à Dieu

---

<sup>4</sup>. *Ibid.*, p. 86. Robert Mauzi indique que, dans un état antérieur du texte, Diderot avait employé l'adverbe "moralement" au lieu de "physiquement". Cette variante indique que pour lui ces deux types d'aliénation ont partie liée et ne sont peut-être que les deux versants d'une même aliénation fondamentale, constitutive de la vie conventuelle. Un peu plus loin Suzanne explique: "l'on avait poussé à bout la violence de mon caractère, et l'on me croyait l'esprit aliéné" (p. 94).

<sup>5</sup>. *Ibid.*, p. 131.

<sup>6</sup>. *Ibid.*, p. 113.

<sup>7</sup>. *Ibid.*, p. 205.

<sup>8</sup>. *Ibid.*, p. 151.

l'infraction constante de la plus importante de ses lois."<sup>9</sup> Diderot développe un discours médical et moral en faveur du droit au plaisir qu'il considère comme une lutte contre la mort parce qu'il s'inscrit dans un dessein de la nature:

Où est-ce que l'homme, ne se considérant que comme l'être d'un instant et qui passe, traite les liaisons les plus douces de ce monde comme un voyageur les objets qu'il rencontre, sans attachement?<sup>10</sup>

Cette phrase rappelle la célèbre apostrophe à "l'homme pervers" dans l'article "Jouissance": "tais-toi, malheureux, et songe que c'est le plaisir qui t'a tiré du néant." La revendication des droits du corps passe par un refus de la souffrance inutile, et par une interrogation physiologique des manifestations du corps, et des convulsions en particulier. Entre 1729 et 1732 les convulsionnaires de Saint-Médard avaient défrayé la chronique parce que, non contents d'entrer en convulsions, les fidèles de François de Paris se faisaient battre à coups de bûche et supplicier, sans paraître rien ressentir. Diderot, qui s'est beaucoup intéressé aux convulsionnaires, donne à voir plusieurs scènes de convulsions dans le roman<sup>11</sup>. Le dialogue entre *Cinqmars et Derville*, où Diderot dit par la bouche de Derville son horreur du fanatisme, montre "l'importance sociale qu'il accorde à cette indécente pantomime"<sup>12</sup>.

Dans *La Religieuse*, c'est par l'intermédiaire de la mère de Moni que Diderot s'empporte contre les pratiques des convulsionnaires:

Madame de Moni n'approuvait point ces exercices de pénitence qui se font sur le corps; elle ne s'était macérée que deux fois en sa vie [...] La première chose, lorsqu'elle entra en charge, ce fut de se faire apporter tous les cilices avec les disciplines, et de défendre d'altérer les aliments avec de la cendre, de coucher sur la dure, et de se pourvoir d'aucun de ces instruments.<sup>13</sup>

On peut mettre ce passage en parallèle avec les descriptions de convulsionnaires: Diderot évoque "une Sœur qui avale de la cendre, du tabac et des excréments délayés dans du vinaigre, et [qui] rend du lait". Ces pratiques rejetées par la mère de Moni sont réintroduites par la supérieure sadique: "On me jetait les mets les plus grossiers; encore les gâtait-on avec de la cendre et toutes sortes d'ordures", se plaint Suzanne<sup>14</sup>. La supérieure ordonne aux religieuses de marcher sur Suzanne qui "n'est qu'un cadavre"<sup>15</sup>. Les persécutions et les humiliations infligées à Suzanne, avec une gradation dans l'horreur, sont comparables aux pratiques des convulsionnaires. C'est un "raffinement de cruauté", surtout dans l'épisode de la pincette incandescente qui "emporta avec elle toute la peau du dedans de [s]a main dépouillée"<sup>16</sup>. Suzanne Simonin doit également marcher sur des morceaux de verre qu'on a semés sur son chemin. A la fin du roman, c'est la supérieure d'Arpajon qui, dans sa folie, adopte

---

<sup>9</sup>. *Ibid.*, p. 152.

<sup>10</sup>. *Ibid.*

<sup>11</sup>. Voir Diderot, *Œuvres complètes*, sous la direction de Roger Lewinter, t. IV, p. 765-788.

<sup>12</sup>. Georges Benrekassa, "Hystérie, "crises", et convulsions au XVIIIe siècle: Age des Lumières, éclipses du sujet", *Revue des Sciences Humaines*, "Médecins et littérateurs", 2, n° 208, oct.-déc. 1987, p. 113-140.

<sup>13</sup>. Diderot, *La Religieuse*, p. 71.

<sup>14</sup>. *Ibid.*, p. 127.

<sup>15</sup>. *Ibid.*, p. 128.

<sup>16</sup>. *Ibid.*, p. 134.

volontairement le comportement de convulsionnaire qu'on avait imposé à Suzanne: "Avancez, marchez, foulez-moi aux pieds, je ne mérite pas un autre traitement"<sup>17</sup>. Ces scènes de convulsion passent par une dramaturgie du corps. Sur ce point Diderot physiologue et Diderot homme de théâtre se rejoignent dans la recherche de l'efficacité pathétique:

Toutes les théories de ce curieux des choses convulsionnaires que fut Diderot sur la pantomime et le théâtre, traitent en même temps du pathos social et des règles qu'une société invente pour permettre que des spécialistes, les acteurs, représentent les signes que le corps peut se permettre. Et il n'a cessé de rêver aux plus étranges éclipses du sujet [...] Diderot nous montre des chemins par lesquels le pathos social peut être pensé tout autrement que par rapport à sa possible ou impossible finalisation politique.<sup>18</sup>

Le regard médical de Diderot s'exerce aussi dans ses textes de critique d'art. Le début des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos témoigne exemplairement de l'effet paradoxal produit par la représentation de la souffrance que le XVIII<sup>e</sup> siècle a mis au centre de ses préoccupations. Saint-Réal n'y voyait qu'une preuve supplémentaire de la perversité humaine. L'abbé Du Bos au contraire l'interprète comme la possibilité d'une identification à l'autre capable de fonder entre les hommes un rapport non égoïste et non prédateur. L'esthétique du pathétique peut donc se développer sans condamnation morale, comme en témoigne l'enthousiasme de Diderot pour les martyrs de Deshayes, et pour le corps déchiré, blessé ou mutilé qui fait ses délices<sup>19</sup>.

Le regard sémiologique porté sur le corps entraîne une nouvelle conception du visage et de ses expressions, comme l'ont montré Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche dans leur *Histoire du visage*. Si tout dans le corps fait signe, les perceptions se font de plus en plus fines et deviennent une forme discrète de l'expression qui échappe au langage parlé. Le corps semble pouvoir parler malgré lui, ce qui suscite la crainte de le voir se répandre hors de lui-même, selon la conception ancienne qui l'apparente à un récipient dont la parole est le fluide. Dès lors, le silence n'est pas une absence de signe, mais la volonté de maîtriser le corps et de garantir sa clôture. Le

---

<sup>17</sup>. *Ibid.*, p. 245.

<sup>18</sup>. Georges Benrekassa, *op. cit.*, p. 139.

<sup>19</sup>. René Démoris met en rapport cette jouissance sadique avec l'érotisme et la fonction scopique, "Diderot et la cruauté en peinture", 1985. Le commentaire de Diderot achoppe pourtant sur les représentations du corps malade ou mourant, parce que le corps perd sa lisibilité psychologique. Le déluge des bons sentiments est la seule manière d'échapper à l'impression de dégoût ou d'horreur que suscite le corps malade, comme dans *Le Paralytique* de Greuze. Le commentaire du *Miracle des Ardents* dans le *Salon de 1767* marque un tournant dans l'esthétique du pathétique, car Diderot remet en cause ce type d'œuvre violente apte à plaire trop facilement à la multitude des spectateurs. Il cherche alors à exclure la maladie du champ du représentable en peinture. " Il convient sans doute de lier cette réaction à l'émergence d'une conscience médicale qui prend acte de son ignorance. [...] L'agent pathologique est à l'intérieur du corps lui-même, sans lien avec un ordre de l'univers lui-même largement sujet à caution. [...] D'où une tendance à refouler la maladie de la représentation, qui se paie chez Diderot par le retour obsédant du pathologique dans le langage même du critique ", *Ibid.*, p. 91.

silence de l'homme est expression car il parle la langue du visage. C'est la théorie développée par l'abbé Dinouard:

Un signe, un souris qui vous échappera peut rendre encore plus criminels ceux qui s'échappent parce qu'ils croient vous divertir et vous plaire. Que votre visage parle alors pour votre langue. Le sage a un silence expressif, qui devient une leçon pour les imprudents et un châtiment pour les coupables.<sup>20</sup>

Dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, la lisibilité du visage est en crise. Le Brun en avait donné dans ses *Conférences* la dernière formulation à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il conçoit l'expression subjective comme un langage unifié de l'organisme humain. Mais la physiognomonie de Lavater bat en brèche ce paradigme de l'expression en distinguant l'étude objective de l'homme organique et l'écoute subjective de l'homme expressif:

Un clivage thématique apparaît entre organicité et expressivité, qui est aussi un partage discursif, une délimitation disciplinaire: l'objectivité organique tombera dans le domaine de la science, tandis que la subjectivité expressive relèvera des arts et des lettres.<sup>21</sup>

Cette mutation est repérable dans le travail des lexicographes: les dictionnaires de Richelet (1680), Furetière (1690) et celui de l'Académie (1694) renvoient encore au mouvement des passions et aux métaphores de l'expression dans leur article "visage". La définition de l'*Encyclopédie* ne retient au contraire que les éléments d'une sémiologie médicale: le visage est perçu comme un symptôme organique et non plus comme une expression subjective, qui est désormais traitée dans les articles "passion", "portrait" ou "expression". L'expression appartient désormais au domaine des belles lettres, de l'opéra ou de la peinture.

#### **CORPS SOUFFRANT ET CORPS SOCIAL: LA DOMESTICATION DES ÉMOTIONS**

Le corps pathétique n'est pas pour autant un corps livré aux dérèglements de l'hystérie. Le pathos est une manière de le codifier. Le corps apparaît dans les textes comme un ensemble de postures symboliques. L'excès verbal caractéristique du pathos permet de contenir le corps et d'en éviter les débordements. Le corps pathétique n'est jamais un corps total, car il est morcelé par l'écriture qui n'en laisse voir que certaines parties. Si le pathos est une écriture du corps, sa stratégie consiste à en dévoiler certains aspects pour mieux voiler les autres. Du corps, l'écriture pathétique ne peut appréhender qu'une partie. Le corps écrit, même dans les excès que lui fait éprouver la souffrance, obéit encore à des règles:

Le corps peut s'écrire dans la mesure où, comme toute écriture, il possède sa grammaire propre et sa syntaxe. Nous nommerons "écritures

---

<sup>20</sup>. Abbé Dinouard, *L'Art de se taire, principalement en matière de religion*, Deprez, 1771, éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1996, p. 105.

<sup>21</sup>. Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage, Exprimer et taire ses émotions (XVI<sup>e</sup>-Début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Petite Bibliothèque Payot, 1988, p. 132.

du corps" les modes, figurations réglées — historiques — selon lesquels les corps s'échangent, se combinent, se subordonnent dans la fiction. Le corps tend en effet à se constituer d'abord comme un système rhétorique dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>.

Ce que le pathétique dévoile, ce n'est jamais le corps naturel, si cette expression a un sens. Même dans la souffrance, le corps saisi par l'écriture n'est pas le corps biologique des planches d'anatomie. La place nouvelle que l'écriture pathétique accorde au corps ne peut pas s'analyser comme le retour en force de la nature. Il s'agit bien au contraire de le socialiser par la fiction, en l'inscrivant dans un espace utopique. C'est pourquoi le corps nu apparaît si rarement dans les textes, alors que se constitue au même moment ce nouvel objet de savoir sur le corps qu'est la sexualité:

naît vers le XVIII<sup>e</sup> siècle une incitation politique, économique, technique, à parler du sexe. Et non pas tellement sous la forme d'une théorie générale de la sexualité, mais sous forme d'analyse, de comptabilité, de classification et de spécification, sous forme de recherches quantitatives ou causales. Prendre le sexe "en compte", tenir sur lui un discours qui ne soit pas uniquement de morale, mais de rationalité, ce fut là une nécessité assez nouvelle pour qu'au début elle s'étonne d'elle-même et se cherche des excuses. Comment un discours de raison pourrait-il parler de ça?<sup>23</sup>

Cette prise en compte du corps sexué provoque en retour de nouvelles formes de censure. Ces corps sont très rarement décrits, ou seulement par morceaux: c'est une écriture fétichiste qui sublime ce qu'on ne saurait voir. Si le corps est indicible, c'est le vêtement qui pourra parler de lui par métaphore ou métonymie. Le désordre du vêtement est toujours le signe d'un trouble qui atteint le corps par l'émotion, mais que l'écriture ne peut pas montrer sans médiation. Ce qui apparaît dans les textes, c'est donc, selon la formule d'Anne Deneys-Tunney, "un corps culturel, socialisé, théâtralisé par son vêtement, et donc régi par des codes"<sup>24</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on passe d'une conception anatomique à une conception physiologique du corps qui est désormais dominé par la sensation. La base de données Frantext relève six mille deux cent quarante occurrences de l'adjectif "sensible(s)" dans son corpus de textes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette primauté de la sensation fait sortir la représentation du corps de la rhétorique du portrait qui en donnait une image figée. De ce corps en mouvement sous l'effet de la sensation, l'écriture doit rendre la successivité des positions dans le temps, et donc dans l'ordre du récit, autant que dans l'espace, l'ordre de la description et du portrait.

Les expériences du chirurgien Rodin dans *Les Malheurs de la vertu* de Sade sont caractéristiques des mutations qui affectent la représentation du corps dans l'écriture. Le désir de voir de Justine se limite à la pure extériorité des corps. Le libertin, pour sa part, s'intéresse à l'intérieur du corps, aux "vaisseaux", aux "viscères", aux "membranes", qui lui permettront de connaître les causes et les mécanismes de la vie.

---

<sup>22</sup>. Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps – De Descartes à Laclos*, coll. "Écriture", P. U. F., 1992, p. 10.

<sup>23</sup>. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t.1, *La volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p. 33-34. Voir aussi l'analyse des *Bijoux indiscrets*, p. 101-105.

<sup>24</sup>. Anne Deney-Tunneys, *op. cit.*, p. 24.



Cet intérêt pour la biologie est manifeste dans la conversation entre Rodin et Rombeau, surprise par Justine qui les espionne:

—Jamais, dit Rodin, l' anatomie ne sera à son dernier degré de perfection, que l'examen des vaisseaux ne soit fait sur un enfant de quatorze ou quinze ans, expiré d' une mort cruelle; ce n'est que de cette contraction que nous pouvons obtenir une analyse complète d'une partie aussi intéressante.

—Il en est de même de la membrane qui assure la virginité, reprit Rombeau, il faut nécessairement une jeune fille pour cet examen. [...] Dans l'âge de la puberté [...] les menstrues déchirent l'hymen, et toutes les recherches sont inexactes; ta fille est précisément ce qu'il nous faut; quoiqu'elle ait quinze ans, elle n'est pas encore réglée<sup>25</sup>.

"Le progrès scientifique" justifie, selon Rodin cette studieuse curiosité, qui doit avoir la même légitimité que la curiosité artistique, exercée par Michel-Ange: quand il "voulut rendre un Christ au naturel, demande Rodin, se fit-il un cas de conscience de crucifier un jeune homme, et de le copier dans les angoisses?" Rodin est donc le Michel-Ange de la physiologie; il cherche à fonder par l'expérience un savoir naturaliste, de la même manière que l'artiste voulait peindre "au naturel", hors des stéréotypes et des conventions picturales.

L'odieux Rodin, qui se livre à d'insoutenables vivisections, agit en héritier des Lumières, en successeur de Leeuwenhoek à qui on attribue l'invention du microscope optique en 1590. Sa curiosité est caractérisée par le "studiosus", la passion du savoir, que le *Dictionnaire* de Trévoux, dans l'édition de 1771, utilise pour définir cette notion, à côté du "curiosus" (l'attention) et du "cupidus" (le désir). La valeur négative qui pèse sur la curiosité de Justine s'inverse: la curiosité de Rodin est licite, positive et utile, puisqu'elle s'inscrit dans une visée scientifique. Dans l'expérimentation de Rombeau, le mot hymen a quitté l'âge classique, où il est un noble équivalent racinien ou cornélien de l'amour et du mariage, pour entrer dans l'âge anatomique et physiologique: "hymen" est désormais un terme de "gynécologie".

Ainsi se met en place dans le roman, grâce aux expérimentations de Rodin et du chirurgien Rombeau, un discours anatomique nouveau, qui tranche avec les stéréotypes littéraires qu'utilise Sade dans les portraits, qu'il expédie en usant de métaphores picturales traditionnelles, conformes à la rhétorique classique. Les femmes sont toujours "faites à peindre" et Sade esquisse leur portrait en quelques traits conventionnels et rapides. Ainsi "les grâces naïves et les traits délicats [de Justine] sont au-dessus de [ses] pinceaux"<sup>26</sup>. Il se contente d'une page pour décrire les huit femmes enfermées avec elle au couvent!<sup>27</sup> Il répugne à ces passages obligés; c'est pourquoi il les bâcle:

---

<sup>25</sup>. Sade, *Justine ou les les Malheurs de la vertu*, 1791, Le Livre de Poche, 1973, p. 144.

<sup>26</sup>. p. 11.

<sup>27</sup>. p. 165-166.

De la rupture de Sade avec l'âge de la représentation, cet emportement est l'indice, qui le fait tonner contre une littérature peinturlurante, qu'il perçoit spontanément comme liée à une mercantilisation.<sup>28</sup>

Sade s'en prend au portrait, dans une incise polémique, qui est aussi une stratégie d'évitement:

Mme d'Esclaponville — car il faut peindre, pour qui passerait-on si on ne peignait pas dans un siècle où il ne faut que des tableaux, où une tragédie même ne serait pas reçue si les marchands d'écrans n'y trouvaient au moins six sujets — Mme d'Esclaponville, dis-je, était une blondasse un peu fade...<sup>29</sup>

Pour qui veut tout *dire*, comme le Marquis, n'est-il pas clair que "les adeptes du pictural gâchent le métier"? "Ces tableaux *font écran* à l'écriture"; c'est pourquoi Sade doit se rappeler à l'ordre dans ses notes pour ne pas les oublier. Les stéréotypes des métaphores picturales ne l'intéressent pas, et il invente un discours nouveau qui marque une rupture dans la représentation.

En ce sens, pour Sade, "la beauté sera convulsive ou ne sera pas": la beauté d'une femme n'est pas dans son visage, à moins qu'il ne soit déformé et révolté par la souffrance. Et pour le décrire, Sade invente une langue nouvelle. La beauté féminine réside dans la convulsion des organes, que seule une mort violente permet d'obtenir. Cette passion de l'anatomo-pathologie procure au libertin un bénéfice secondaire, puisqu'elle s'inscrit également dans la transgression sans laquelle il n'est pas de vrai libertinage: l'inconnu va toujours avec le défendu.

Cet épisode manifeste la rupture que consomme Sade avec l'âge classique, autant dans le champ du savoir que dans celui de la représentation. C'est ce qu'explique Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Il montre que ce renversement est contemporain de Sade, pour qui la scène manifeste "le dérèglement ordonné de la représentation".

Et s'il est vrai qu'il est le dernier langage encore contemporain de Rousseau et de Racine, s'il est le dernier discours qui entreprend de "représenter", c'est-à-dire de *nommer*, on sait bien que tout à la fois il réduit cette cérémonie au plus juste (il appelle les choses par leur nom strict, défaisant ainsi tout l'espace rhétorique) et il l'allonge à l'infini (en nommant tout, et sans oublier la moindre des possibilités, car elles sont toutes parcourues selon la Caractéristique universelle du Désir)<sup>30</sup>.

Cette nouvelle conception physiologique du corps permet la mise en place d'une nouvelle rhétorique romanesque, car elle remet en cause le système métaphysique traditionnel fondé sur le dualisme entre l'âme et le corps. C'est ce qu'Anne Deneys-Tunney nomme la "faillite du cogito". Alors que Descartes allait jusqu'à exclure le corps de l'amour et du désir, Marivaux déclare dans *Le Cabinet du Philosophe* qu'il a "vu tout ce qui peut se voir par les yeux de l'esprit et par les yeux du corps". En effet, il confond "sous le nom d'idée ce qui a corps et ce qui n'en a point, ce qui se voit et ce qui se sent", sans pour autant ignorer "la différence qu'on y met". Ce n'est donc plus

<sup>28</sup>. Philippe Roger, *Sade, la philosophie dans le pressoir*, Grasset, "Théoriciens", 1976, p. 112.

<sup>29</sup>. Sade, *Œuvres complètes*, XIV, p. 237.

<sup>30</sup>. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, p. 222-224.

le cogito qui sait, mais le sentiment, par où le corps advient à la conscience; le corps devient savoir. Il est désormais conçu du point de vue des sens, ce qui ne le réduit pas aux sensations. Car le terme "sens" admet plusieurs valeurs au XVIII<sup>e</sup> siècle: il renvoie aux sensations, voire à la sensualité, comme en témoignent les romans de Sade; il désigne aussi les sentiments, d'où l'importance du corps dans la vogue du roman sensible; il s'apparente enfin au bon sens, voire au bon goût, ce qui débouche sur la critique du jugement de goût chez Kant. Cette polysémie permet de comprendre pourquoi les Lumières n'établissent pas une ligne de partage nette et tranchée entre la raison et le sentiment, conformément à la filiation anglaise de Locke: l'univers peut désormais s'explorer selon toutes sortes de modalités, ce qui rompt avec la vision religieuse du monde. Dans son *Essai sur l'entendement humain*, en 1689, Locke refuse de poser la question de la nature de l'âme, insoluble, pour observer comment elle fonctionne, comment naissent nos idées, c'est-à-dire à l'occasion des sens.

La représentation du corps au XVIII<sup>e</sup> siècle rompt avec la métaphysique cartésienne, car elle met en question les rapports du sujet au langage: ce qui est en cause, c'est la validité du discours conçu au sens du cartésianisme, quand il est confronté au corps souffrant, voire hystérique. Cette faille du langage classique pour lequel "ce qui se conçoit bien s'énonce clairement" est bien mise en évidence par l'usage diderotien de l'expression "je ne sais quoi" dans *La Religieuse*. On peut en analyser un exemple tout à fait caractéristique:

Je pensai que j'allais devenir l'entretien de la maison, que cette aventure, qui n'avait en soi que de bien simple, serait racontée avec les circonstances les plus défavorables; qu'il en serait ici pis qu'à Longchamp, où je fus accusée de je ne sais quoi<sup>31</sup>.

Le syntagme "je ne sais quoi" est une proposition figée employée comme un indéfini. Or dans ce passage sa valeur grammaticale est réactivée et fait apparaître un présent dans un récit au passé. C'est une sorte de greffe du présent, pratiquement invisible à la première lecture puisqu'elle est intégrée dans une proposition figée. Ce présent marque le refus de la distance temporelle qui fonde traditionnellement le roman-mémoires<sup>32</sup>. Car au moment où Suzanne Simonin est censée rédiger ses mémoires, elle sait de quoi elle "fut accusée", car elle dispose désormais de toutes les informations nécessaires. Ce syntagme figé jouant le rôle d'un indéfini, n'est donc qu'une périphrase pudique: une habileté stratégique de l'écriture qui vise à préserver la narratrice de la faute et de la souillure jusque dans le présent, même après qu'elles lui ont été révélées. On pourrait mener le même type d'analyse à propos de la question "que sais-je?", souvent employée par la narratrice comme bouclier défensif quand elle évoque une expérience d'ordre sexuel, dans des moments de mauvaise foi caractérisée. Elle s'installe ainsi dans un présent éternel et refuse de reconnaître dans le passé ce qui pourrait dégrader le moment présent. Elle continue, ne serait-ce que

---

<sup>31</sup>. Diderot, *La Religieuse*, p. 217.

<sup>32</sup>. Voir Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1972. Le roman-mémoires, qui se développe au XVIII<sup>e</sup> siècle, "est rétrospectif; roman du passé, le plus souvent du passé lointain, il porte sur le révolu; le présent, par quoi il faut entendre l'époque contemporaine de la rédaction, en est normalement exclu; le temps de base [...] en est le passé simple, qui détache l'histoire racontée du moment où on la raconte." (p. 23)

de façon formelle et purement grammaticale, à poser une question à laquelle la réponse à déjà été donnée, sinon au lecteur, du moins à elle. Il s'agit, selon la formule d'Anne Deneys-Tunney, d'une "écriture du symptôme". Suzanne Simonin ignore l'essence des états affectifs qu'elle éprouve cependant, et dont elle décrit tous les signes, et en particulier les manifestations gestuelles. Le désir est ce qui ne s'énonce pas clairement: "Je ne sais ce qui se passait en moi"<sup>33</sup>. L'unité du sujet semble se défaire au contact de sensations multiples et contradictoires, ce dont le langage cartésien ne peut pas rendre compte.

Certaines parties du corps sont privilégiées dans les textes pathétiques, comme si elles permettaient de condenser la charge émotionnelle du texte, sans laisser pour autant le corps déborder hors des codes qui en régissent la représentation. C'est en particulier le cas des genoux qui constituent toujours un lieu de concentration du pathos dans les textes littéraires, à tel point qu'on pourrait les assimiler à un *topos* du pathétique, au même titre que les figures de style ou les marques de ponctuation spécifiques qui caractérisent ce type de discours. Les genoux interviennent de deux manières dans les scènes pathétiques: sous le coup de l'émotion, le personnage peut tomber à genoux, ce qui traduit son affliction. Souvent le geste accompagne une supplication. Le sacré du rite chrétien se rabat sur le profane<sup>34</sup>. Le dieu devant lequel on plie le genou n'est plus celui de la religion chrétienne; cette posture manifeste désormais le culte de la sensibilité. Si le personnage s'abaisse physiquement en s'agenouillant, ce n'est pas pour autant un geste rabaissant, car cette attitude récupère pathétiquement la grandeur spirituelle qu'il avait dans les représentations religieuses de la prière ou de l'adoration. Le pathos n'est donc pas réductible à une jouissance de l'humiliation. Cette posture du corps que l'on peut considérer aujourd'hui comme dégradante, puisqu'on l'infligeait comme punition dans les écoles, montre que pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, il peut y avoir une certaine hauteur à souffrir, sans que la manifestation physique de cette affliction relève de l'obscénité ou du ridicule.

Dans les moments d'émotion intense, le personnage d'une scène pathétique peut même aller jusqu'à embrasser les genoux d'un autre personnage, soit pour manifester sa gratitude, soit pour demander pardon, soit encore en signe d'affliction profonde. Cette posture gestuelle, déjà présente dans la tradition antique, est systématisée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans la dernière scène d'*Inès de Castro*, Inès demande à ses enfants de manifester gestuellement la réconciliation suscitée par le pardon du roi Alphonse qui découvre l'art d'être grand-père :

Embrassez, mes enfants, ces genoux paternels  
D'un œil compatissant regardez l'un et l'autre;  
N'y voyez point mon sang, n'y voyez que le vôtre.  
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris  
La grâce d'un héros, leur père et votre fils?<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup>. Diderot, *La Religieuse*, p. 247.

<sup>34</sup>. Profane vient du latin *profanum*: le lieu devant le temple, hors du temple. La profanation est donc le déplacement du sacré hors du temple, dans la sphère hors religion.

<sup>35</sup>. Houdar de la Motte, *Inès de Castro*, 1723, Acte V, scène 5.

On jugerait ce geste totalement déplacé aujourd'hui que les codes qui régissent les émotions et leurs expressions ont évolué en même temps que la notion de pudeur. Il montre bien que le pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle est toujours une mise en scène de lui-même. La douleur se donne en spectacle, ce qui garantit sa légitimité, son authenticité et son humanité. Le pathos n'est pas assimilable au hurlement brut de l'animal blessé. Les postures corporelles qui le manifestent, et le discours qui le caractérise n'ont rien de réflexes naturels que le corps ferait presque malgré lui, comme la cuisse de la grenouille se rétracte dans les expériences de Galvani sur l'électricité. Le pathos n'est pas une réaction physiologique à la souffrance ou la traduction verbale d'un cri inarticulé qui tendrait à confondre l'affliction avec la douleur brute. Il s'agit plutôt d'une mise en forme de cette souffrance qui, dans le moment où elle se fait spectacle d'elle-même, se soumet à une conscience humaine. Le pathos représente une manière de socialiser l'affect et de l'intégrer dans un ordre qu'il risquerait de perturber. Bien que ses manifestations soient parfois comparables à celle de l'hystérie, le pathos fonctionne en fait comme un antidote à la folie que peut entraîner la souffrance. En se mettant en scène, en se rendant visible selon un ensemble de codes qui contiennent le désordre du corps affecté, le pathos se démarque de l'aveuglement dangereux induit par la souffrance. Or une folie réglée selon un répertoire de postures et de discours n'en est plus une.

En ce sens on peut parler d'un véritable travail social du pathos: en participant activement aux affects qui le bouleversent, pour leur donner une forme et un espace définis, il donne au malheur un visage humain aux yeux d'une communauté dont il ne peut pas remettre en cause les fondements, car il est circonscrit dans l'espace de sa propre représentation. Donner une forme esthétique à la souffrance ne signifie pas qu'on s'y abandonne; bien au contraire, par la mise en scène qu'on en propose, et par le spectacle que l'on se donne à soi-même de sa souffrance, selon un ensemble de codes, on tente d'acquiescer sur elle une maîtrise, en la soumettant à l'ordre de la représentation, qui lui ôte son caractère d'expérience brute. Le pathos est une utopie: c'est un espace construit par et pour la représentation du malheur, afin qu'il ne déborde pas sur l'espace social. C'est pourquoi le pathos est constitué d'un ensemble de formes symboliques qui prennent une valeur d'exutoire dans un espace circonscrit. On pourrait le définir alors comme une fête du malheur, où il se consume et se consomme dans une dépense réglée de signes extérieurs et de manifestations physiques. Le pathos est une brève folie organisée pour échapper à la folie réelle vers laquelle risque de dériver la souffrance. L'esthétique est conditionnée par une éthique et une visée sociale: le pathos est incompatible avec le solipsisme, car la douleur se fait spectacle pour la communauté; elle la réaffirme au lieu de mettre ses fondements en péril, en rabaissant l'homme au rang d'un animal. Le pathos n'est pas une pure réaction incontrôlée à une douleur subie, mais son expression réglée. Le risque de la perte de soi que fait courir au sujet sa participation active à sa souffrance est la contre partie d'un idéal de maîtrise.

L'importance des genoux dans les textes pathétiques est caractéristique de la nouvelle conception du corps et de la manière dont la littérature le prend en charge. Les membres inférieurs acquièrent une place dans l'expression littéraire des émotions, alors que les représentations littéraires du corps souffrant semblaient jusqu'alors l'avoir coupé en deux. La souffrance n'admettait que des représentations majestueuses, conformes au genre tragique et à son personnel de rois et de divinités

mythologiques. Son expression se concentrait sur le haut du corps; le visage, et le buste qui contient le cœur, tenaient lieu du corps, par métonymie. Les émotions s'y exprimaient selon un répertoire de signes et d'expressions codés, comme le montrent les *Conférences sur l'expression des passions* que le peintre Charles Le Brun prononce, en 1688, devant l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.

L'importance des genoux comme lieu pathétique du corps, se manifeste aussi bien dans le genre dramatique que dans les textes romanesques ou autobiographiques. On se souvient de la fameuse scène muette des *Confessions*, où le jeune Rousseau avoue malgré lui son amour à Madame Basile:

Il régnait dans toute sa figure un charme que j'eus le temps de considérer, et qui me mit hors de moi. Je me jetai à genoux à l'entrée de la chambre en tendant les bras vers elle d'un mouvement passionné, bien sûr qu'elle ne pouvait m'entendre, et ne pensant pas qu'elle pût me voir: mais il y avait à la cheminée une glace qui me trahit. Je ne sais quel effet ce transport fit sur elle; elle ne me regarda point, ne me parla point: mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement de doigt elle me montra la natte à ses pieds. Tressaillir, pousser un cri, m'élancer à la place qu'elle m'avait marquée ne fut pour moi qu'une même chose: mais ce qu'on aura peine à croire est que dans cet état je n'osai rien entreprendre, ni dire un seul mot, ni lever les yeux sur elle, ni la toucher même dans une attitude aussi contrainte, pour m'appuyer un instant sur ses genoux<sup>36</sup>.

Ce paragraphe contient deux occurrences du mot "genoux": la posture de Jean-Jacques parle pour lui. Le corps a son langage que le cœur sait reconnaître. Sans la maladresse du jeune homme, la scène commencée "à genoux" devrait se terminer la tête sur les genoux de la femme qu'il vénère. Tout le pathétique de cette scène, dans laquelle aucun mot n'est prononcé, tient dans le mouvement qui devrait aller des genoux du héros à ceux de la femme adorée. L'interruption qui arrête cet élan naturel a une valeur comique: le jeune homme est ridicule puisqu'il ne sait pas mettre à profit sa muette déclaration à Madame Basile pour continuer avec elle une conversation de corps à corps.

Doit-on mettre cette attitude sur le compte de ce que Jean-Jacques appelle lui-même ses "bizarreries"? Ou peut-on au contraire lui accorder un crédit plus général? Cette scène prouverait alors qu'à cette époque, il n'était pas incongru ni ridicule qu'un homme s'agenouille par amour pour une femme. L'émotion, de quelque ordre qu'elle soit, porte sur le corps et elle est portée par lui dans sa retranscription littéraire. Les genoux sont valorisés comme moyens de transport amoureux. Ce que les mots sont impuissants à dire, le corps peut le manifester.

Sur ce point les *Confessions* ne sont pas l'histoire singulière d'un individu; le texte prend également une valeur documentaire sur certaines *realia* du XVIII<sup>e</sup> siècle, et en particulier sur l'expression des émotions et les codes qui les règlent. Se mettre à genoux semble donc faire partie des mouvements licites dans certaines circonstances. On en trouve une confirmation dans de nombreux passages de *Monsieur Nicolas* de Rétif de la Bretonne. La gestuelle pathétique ne relève pas toujours de l'imagination

---

<sup>36</sup>. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre II, "La Pléiade", Gallimard, p. 75.

des romanciers, car les textes de fiction et les écrits autobiographiques ne présentent pas de différences notables dans ce domaine. Dans le récit de sa "promenade avec Colette", Rétif relate cette scène pathétique:

Je suffoquai de sanglots; je me jetai à ses genoux: "Divinité terrible! m'écriai-je, arrête! tu me glaces et m'épouvantes! Le supplice que j'éprouve est au-dessus de mes forces!..."<sup>37</sup>

A aucun moment Rétif ne revient de manière critique sur cette manifestation gestuelle de son émotion pour dire par exemple combien, avec la distance qui sépare la scène "vécue" de sa relation par l'écriture, elle lui semble déplacée ou disproportionnée. Cette expressivité pathétique du corps, outrancière pour un lecteur moderne qui ne pourrait éventuellement l'admettre que dans les déformations et les exagérations qu'autorise la fiction, fait donc partie de l'*habitus* de l'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les textes romanesques confirment sur cette question les conclusions que l'on peut tirer des écrits autobiographiques. Le pardon du marquis des Arcis dans *Jacques le Fataliste* donne lieu à une scène tout à fait comparable à celles que nous avons extraites des *Confessions* et de *M. Nicolas*. Le marquis des Arcis a épousé Mlle Duquênoi, qui est en réalité Mlle d'Aisnon, une ancienne prostituée que Mme de la Pommeraye a fait passer pour une dévote. Quand il apprend de quelle machination il a été la victime, le marquis renvoie sa femme dans ses appartements, non sans demander secrètement de ses nouvelles, puis il disparaît pendant quinze jours. A son retour, il convoque sa femme qui implore son pardon:

Dès la porte, elle se jeta à genoux. "Levez-vous", lui dit le marquis...  
Au lieu de se lever, elle s'avança vers lui sur ses genoux; elle tremblait de tous ses membres: elle était échevelée; elle avait le corps un peu penché, les bras portés de son côté, la tête relevée, le regard attaché sur ses yeux, et le visage inondé de pleurs.  
[...] – Levez-vous, lui dit doucement le marquis; je vous ai pardonné [...]  
Pendant qu'il parlait ainsi, elle était restée le visage caché dans ses mains, et la tête appuyée sur les genoux du marquis; mais au mot de ma femme, au mot de madame des Arcis, elle se leva brusquement, et se précipita sur le marquis, elle le tenait embrassé, à moitié suffoquée par la douleur et par la joie; puis elle se séparait de lui, se jetait à terre, et lui baisait les pieds.<sup>38</sup>

Diderot fait le tableau de la femme éplorée. A l'ordre du marquis, elle ne répond que par un ensemble de signes corporels. Cette scène visuelle, scène à faire et morceau de bravoure, pourrait aisément être adaptée au théâtre. C'est un moment de confusion des sentiments comme le montre l'oxymore "par la douleur et par la joie". Le tableau est à replacer à la fois dans l'esthétique du drame selon Diderot et dans ses goûts en matière de peinture: la scène pourrait avoir été peinte par Greuze, et elle a inspiré les illustrateurs du roman. Qu'on pense en particulier à la gravure de l'édition Chamerot

---

<sup>37</sup>. Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas*, La Pléiade, t. 1, p. 599.

<sup>38</sup>. Diderot, *Jacques le Fataliste*, Folio, p. 192-195.

en 1884, ou à l'aquarelle de Raoul Serres en 1928. De la scène, les deux illustrateurs retiennent la posture très pathétique de la femme agenouillée devant son mari. Mais comme souvent chez Diderot, le récit est piégé; à la fin du roman, Diderot offre au lecteur la version comique et parodique de cette scène pathétique. Jacques reproche à Denise son manque d'amour pour lui, ce qui la fait éclater en sanglots:

Dites-moi, lecteur, ce que vous eussiez fait à la place de Jacques? Rien. Eh bien! c'est ce qu'il fit. Il reconduisit Denise sur sa chaise, se jeta à ses pieds, essuya les pleurs qui coulaient de ses yeux, lui baisa les mains, la consola, la rassura, crut qu'il en était tendrement aimé, et s'en remit à sa tendresse sur le moment qu'il lui plairait de récompenser la sienne. Ce procédé toucha sensiblement Denise.

On objectera peut-être que Jacques, aux pieds de Denise, ne pouvait guère lui essuyer les yeux... à moins que la chaise ne fût fort basse. Le manuscrit ne le dit pas; mais cela est à supposer.<sup>39</sup>

La gestuelle du pathos, dans sa recherche de l'expressivité maximale, se tient toujours à la limite du ridicule. Qu'on introduise la distance ironique dans une scène pathétique, et elle bascule franchement dans le comique. La fausse naïveté du pseudo-lecteur aux questions intempestives montre que les ficelles du pathos ne sont pas toujours très solides. La gestuelle pathétique, considérée sous un autre angle (ici celui de la vraisemblance), tourne à la plaisanterie.

Dans *La Nouvelle Héloïse*, les genoux sont le lieu ambigu de la réconciliation entre Julie et son père. Julie, frappée par son père, est tombée en reculant pour éviter d'autres coups, et s'est blessé au visage contre le pied d'une table. C'est alors que "la nature" peut triompher de "la colère". Le Baron est ramené à de meilleurs sentiments par le spectacle du corps souffrant de sa fille qui répond par des symptômes à ce débordement de violence: "Ma chute, mon sang, mes larmes, celles de ma mère l'émurent." C'est après le souper qu'a lieu la réconciliation:

J'allais prendre une chaise et me placer entre eux, quand m'arrêtant par ma robe et me tirant à lui sans rien dire, il m'assit sur ses genoux. Tout cela se fit si promptement, et par une sorte de mouvement si involontaire, qu'il en eut une espèce de repentir le moment d'après. Cependant j'étais sur ses genoux, il ne pouvait plus s'en dédire, et ce qu'il y avait de pis pour la contenance, il fallait me tenir embrassée dans cette gênante attitude.<sup>40</sup>

Cette scène annonce, par son outrance et son artifice, l'esthétique du mélodrame, et répond au goût de l'époque pour la sensibilité, telle qu'elle s'exprime dans les tableaux de Greuze, dans le drame bourgeois, ou dans les comédies larmoyantes de La Chaussée.

Plus encore que dans le roman, c'est sur le théâtre que l'écriture du corps se déploie dans tous ses effets. *La Mère coupable* de Beaumarchais en fournit une illustration exemplaire. Les didascalies orientent précisément le jeu des acteurs et les mouvements qu'ils doivent faire pour accompagner le texte. On voit ainsi Florestine

---

<sup>39</sup>. *Ibid.*, p. 327.

<sup>40</sup>. Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Première partie, Lettre LXIII, La Pléiade, p. 175-176.



implorer la bénédiction de la Comtesse, à la scène 9 de l'acte IV: "Maman, ayez pitié de nous..., bénissez vos enfants! ils sont bien malheureux!" Et la didascalie précise: "Elle se jette à genoux, Léon en fait autant." La gémulation, dans ce contexte profane, récupère la valeur sacrée qu'elle a dans le rituel chrétien. La Comtesse est une sorte de prêtresse laïque habilitée à pratiquer l'imposition des mains.

Il s'agit dans la Bible un rite de transmission d'une bénédiction ou d'un pouvoir<sup>41</sup>. Elle crée une relation spéciale entre celui qui la donne et celui qui la reçoit. Elle peut être soit le geste d'une simple bénédiction, par lequel Jacob adopte et bénit les fils de Joseph par exemple, soit le moyen d'opérer une guérison, soit le moyen de communiquer l'Esprit-Saint aux baptisés. Par ce geste, on consacre un homme en vue d'une fonction particulière: ainsi les Lévites, serviteurs de Dieu<sup>42</sup>, Josué, chef de la communauté<sup>43</sup>, Barnabé et Paul<sup>44</sup>, envoyés en mission reçoivent l'imposition des mains. L'Église catholique reprend ce geste pour l'ordination des diacres et des prêtres.

Dans cette scène, le pathétique provient d'une laïcisation du sacré. Loin d'avoir une valeur blasphématoire, la gémulation et l'imposition des mains deviennent les rites profanes de la France révolutionnée. Le pathos conserve la grandeur sacrée du rite chrétien en lui refusant sa signification religieuse. *La Mère coupable* serait alors révélatrice d'un mouvement qui aboutit au XVIII<sup>e</sup> siècle à ce que Béatrice Didier décrit comme un "transfert du sacré vers des valeurs purement esthétiques". Dès lors le sacré, sortant d'un cadre strictement religieux, deviendrait "une sorte d'amplificateur du pathétique"<sup>45</sup>.

A la scène 12 de l'acte IV, on voit la Comtesse en prière, "seule, un genou sur un fauteuil". C'est une didascalie bien singulière, qui indique que le rite chrétien de la prière n'est qu'à moitié respecté. Pour prier, le croyant se met à genoux sur un prie-Dieu, dans un espace consacré à la prière, et le plus souvent dans une église. Or dans cette scène, le meuble utilisé pour la prière est un fauteuil: le rituel chrétien est contaminé par le drame familial; comme l'évocation, dans le deuxième acte, du chocolat, du thé ou de "la robe à peigner" de la Comtesse, le fauteuil symbolise ici l'émergence de la vie privée comme valeur au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette scène de prière présente une autre originalité: le mot "genou" est au singulier, comme si le corps de la Comtesse était scindé entre le rite religieux de la prière et la demande toute profane d'une résolution du conflit familial par la réconciliation entre le Comte et Léon. Autant qu'à Dieu, la prière de la Comtesse s'adresse donc au père de famille. Le drame est investi par tout un refoulé religieux et "la figure du père est

---

<sup>41</sup>. Voir l'Épître aux Hébreux, 6, 2: "C'est pourquoi, laissant l'enseignement élémentaire sur le Christ, élevons-nous à l'enseignement parfait, sans revenir sur les articles fondamentaux du repentir des œuvres mortes et de la foi en Dieu, de l'instruction sur les baptêmes et de l'imposition des mains, de la résurrection des morts et du jugement éternel."

<sup>42</sup>. Voir Les Nombres, 8, 10: "Lorsque tu auras fait avancer les Lévites devant Yahvé, les enfants d'Israël leur imposeront les mains."

<sup>43</sup>. Voir Les Nombres, 27, 18: "Yahvé répondit à Moïse: Prends Josué, fils de Nûn, homme en qui demeure l'esprit. Tu lui imposeras la main."

<sup>44</sup>. Voir Les Actes des Apôtres, 13, 3: "Or un jour, tandis qu'ils célébraient le culte du Seigneur et jeûnaient, l'Esprit Saint dit: "Mettez-moi donc à part Barnabé et Paul en vue de l'œuvre à laquelle je les ai appelés." Alors, après avoir jeûné et prié, ils leur imposèrent les mains et les laissèrent à leur mission."

<sup>45</sup>. Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, P. U. F, "Écrivains", 1994, p. 170.

une métaphore de celle de Dieu, et d'autant plus que le christianisme répète à l'envi que Dieu est père"<sup>46</sup>.

La confusion entre la figure divine et celle du père est encore plus évidente dans la scène suivante. Le dialogue de la Comtesse avec Dieu double le dialogue avec le Comte quand ce dernier devient trop difficile, et en particulier au moment où le Comte lit à haute voix les lettres accusatrices. Cette scène de théâtre et de ménage que la Comtesse redoute comme le "jugement dernier" ne se joue pas seulement devant le tribunal de Dieu; la Comtesse attend le jugement et l'absolution du Comte. Or cette absolution n'est pas conforme au sacrement de la confession. C'est finalement la faute du Comte qui libère la Comtesse de sa culpabilité. Cette indulgence réciproque est une solution laïque qui ne requiert nulle intervention divine. Le pathos religieux est réinvesti sur le corps souffrant de la Comtesse; son effet est plus esthétique que moral.

Les genoux sont au centre de la deuxième scène du dernier acte, au moment de la réconciliation entre Léon et le Comte. La Comtesse engage Léon à "embrasse[r] les genoux de [s]on généreux protecteur". On remarque que cette périphrase lui permet de ne pas utiliser le mot "père" qui est tabou dans ce drame de la filiation, comme le montre la dernière réplique du Comte à la fin du deuxième acte:

Léon  
Mon père!...

Le Comte, *dédaigneux*  
Laissez à l'artisan des villes ces locutions triviales. Les gens de notre état ont un langage plus élevé. Qui est-ce qui dit *mon père*, à la Cour, monsieur? Appelez-moi *monsieur*! Vous sentez l'homme du commun! Son père!...<sup>47</sup>

La dernière phrase, dans laquelle transparaît la morgue aristocratique du Comte dès que l'on touche à une question aussi viscérale que les liens du sang, a été supprimée dans l'édition de 1793 qui a été faite non par Beaumarchais, mais par "des amis de l'auteur". Les mots de la parenté sont des mots dangereux qui sont remplacés par des points de suspension dans la scène dramatique de l'acte IV, 8, comme dans ces jeux où il est interdit de prononcer tel ou tel mot. Ni oui, ni non, ni père, ni fils, la parenté ne peut se dire dans ce roman familial que par l'ellipse ou la périphrase.

Au moment où Léon "veut se mettre à genoux", dans un mouvement qui annonce la gestuelle outrancière du mélodrame, le Comte "le relève", relevant du même geste la Comtesse éplorée ("votre mère") de sa faute. Cette scène est comparable au pardon du marquis des Arcis dans *Jacques le Fataliste*. Les deux écrivains traitent sur le même mode pathétique des questions essentielles de parenté. Alors que le marquis des Arcis reconnaît la marquise comme sa femme, le Comte n'est pas encore capable d'appeler Léon son fils. Seul le lien maternel est indubitable et permet d'éluder la question plus suspecte de la paternité.

Dans *La Mère coupable*, le pathos se manifeste autant dans le dialogue que dans les didascalies, car il se traduit visuellement par un désordre du corps, à tel point que

---

<sup>46</sup>. *Ibid.*, p. 100.

<sup>47</sup>. Beaumarchais, *op. cit.*, Acte II, scène 12, variante *b.* de la p. 619, p. 1493.

l'on pourrait établir un tableau clinique des symptômes de la Comtesse. Rien n'est épargné dans cette écriture organique de la crise familiale: convulsions (IV, 13), évanouissements (IV, 13-17), tremblements (IV, 13), prosternation (IV, 17), suffocation (IV, 16), délire (IV, 13; V, 1), étouffements (III, 1; III, 4; IV, 13; IV, 18), tous les signes corporels traduisent des émotions paroxystiques proches de la folie. Suzanne "un peu troublée" en donne un tableau complet dans un raccourci dont la valeur comique, indéniable pour un lecteur moderne, n'était sans doute pas programmée aussi clairement par Beaumarchais:

Monsieur Bégearss, de quoi s'agit-il donc? Toutes les têtes sont renversées! Cette maison ressemble à l'hôpital des fous! Madame pleure; mademoiselle étouffe; le chevalier Léon parle de se noyer, monsieur est enfermé et ne veut voir personne.<sup>48</sup>

Tous les corps sont donc atteints par le pathos, selon des modalités assez proches de l'hystérie. Sans vouloir multiplier des exemples qui foisonnent dans les romans du XVIII<sup>e</sup>, on peut retenir le finale de la première partie des *Sacrifices de l'amour*, où le héros ne prend la plume que pour relater son évanouissement:

Rentré chez moi, je m'évanouis: le fidèle Dumont me donne en vain du secours, je reste sans connaissance pendant près de deux heures, et je ne la reprends que pour vous faire ce récit, qui contient ma destinée.<sup>49</sup>

Tous les corps sont donc atteints par le pathos, selon des modalités assez proches de l'hystérie. Le corps pathétique, qu'il soit masculin ou féminin, est un composé de chair et de mots, à la recherche de son langage et de ses figures les plus expressives. Dans le pathos, le corps met le langage à l'épreuve. Il est très significatif que, dans *Manon Lescaut*, le corps de l'héroïne ne soit jamais décrit, en particulier dans les moments de bonheur. Seul son malheur nous donne accès à une esquisse de portrait. La souffrance est bien le support fantasmatique d'une représentation du corps. Les mots permettent au corps de ne pas déborder dangereusement et la représentation verbale est un moyen de penser l'impensable, de raffiner l'émotion brute, de lui donner un visage humain. Ces corps écrits se font supports irremplaçables pour la projection mais aussi l'élaboration des fantasmes et des interdits de toute une époque. Il faudrait donc dire un mot pour finir de la valeur de ces textes pour une lecture actuelle. Peut-on encore les considérer sérieusement, sans détourner pudiquement les yeux de ces excès revendiqués comme tels, pour passer la soirée devant un bon reality show, pour être à la pointe du contemporain? Peut-on les regarder sans rire de cette bonne foi qui fait croire qu'en représentant le corps de la façon la plus expressive, on se protège des douleurs et des abîmes qu'il porte toujours en lui potentiellement, d'un risque d'extinction? Des étudiants, à qui on lit la mort de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, ne peuvent s'empêcher de rire au moment où Claire mord les pieds des chaises. Daté, le corps codé des textes pathétiques du

---

<sup>48</sup>. *Ibid.*, Acte III, scène 4.

<sup>49</sup>. Claude-Joseph Dorat, *Les Sacrifices de l'amour*, 1771, Fleuron, 1996, Première partie, Lettre LXX, du Chevalier au Baron, p. 211-212

XVIIIe siècle, l'est sans doute. Que cela ne nous empêche pas de nous y regarder comme dans un miroir capable de nous révéler, dans la chambre noire de la souffrance, à notre propre humanité sans âge.

Anne Coudreuse  
Université de Toulon